

gebildet werden, die beide für sich genommen mit jenem konsonieren, unter sich aber dissonieren, usw.

Entgegen den Regeln der Theoretiker begegnen in mehr als zweistimmigen Sätzen im 14. Jahrhundert zwischen allen Stimmen und im 15. Jahrhundert noch zwischen Oberstimmen Quintenparallelen. Auch hier sind die Stimmen, die jene bilden, nicht aufeinander, sondern im 14. Jahrhundert getrennt auf die dritte oder gar vierte Stimme, im 15. Jahrhundert auf die tiefste Stimme des Satzes zu beziehen. Quintenparallelen zeigen also, welche Stimmen einer Komposition zu Paaren zusammengehören, und welche nicht.

Die Regeln des 14. und 15. Jahrhunderts über die Aufeinanderfolge der Konsonanzen enthalten auch schon die erst später ausformulierten Stimmführungsregeln: gemeinsamer Ton bleibt liegen, jede Stimme soll den nächstliegenden Ton des folgenden Klanges ergreifen, usw. Jedoch nicht immer formulierten die späteren Theoretiker den tieferen Sinn älterer Regeln aus, wie es in diesem Fall geschah, sondern sie hoben manchmal ein anderes Moment als entscheidend hervor. Man sollte also die Regeln der Theoretiker möglichst nur auf die Musik ihrer oder der ihnen unmittelbar vorausgehenden Zeit anwenden, hier aber, soweit es überhaupt möglich ist. Das absolut in ihnen nicht Gesagte ist auch für die betreffenden Kompositionen nicht wichtig, mag es auch in diesen enthalten sein: eine Sext-Oktavfolge zwischen Tenor und Discantus mit hinzugesetztem Oktavsprung des Contratenors aus der Quint unter der Sext in die Quint zwischen der Oktav ist noch keine Dominant-Tonikafolge, auch wenn sie im Notenbild so erscheint. Entscheidend für den soeben beschriebenen, häufigsten Schluß von Chansons der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist eben die Sext-Oktavfolge zwischen Tenor und Discantus; für die Folge Dominant-Tonika aber ist es der Leittonschritt im Diskant, sowie die im gegebenen Fall noch gar nicht als Bewegung einer und derselben Stimme, wie beim späteren Baß zutage tretende Beziehung zwischen dem in der Pänultima im Contratenor und in der Ultima im Tenor befindlichen tiefsten Ton des Zusammenklangs. Daß es sich aber selbst beim Contratenor bassus, der bei beiden Schlußklängen den tiefsten, und damit Grundton bildet und auch im Quint- oder Quartschritt miteinander verbindet, noch nicht um unseren harmonischen Baß handelt, habe ich in mehreren Arbeiten nachzuweisen versucht.

Wir erkennen also eine weitgehende Übereinstimmung zwischen demjenigen im Mittelalter, was man als Theorie, und dem, was man als Komposition bezeichnet. Größer war wohl der Unterschied beider zum Erklängen, wobei die Komposition, bzw. deren Lehre, wie eigentlich heute noch auf der Musikhochschule, eine Mittelstellung zwischen der Theorie als denkerisches Erfassen von Musik und dem musikalischen Tun selbst einnimmt: für die Theorie ist sie Praxis, für das musikalische Tun aber Theorie.

BERNHARD MEIER / TÜBINGEN

### *Musiktheorie und Musik im 16. Jahrhundert*

In der Formulierung des Themas enthalten ist schon die Frage nach der Bedeutung musiktheoretischer Aussagen für eine der Absicht des Komponisten entsprechende Erkenntnis von Musik des 16. Jahrhunderts und nach Kriterien, welche uns ermöglichen, die Bedeutung solcher Aussagen jeweils richtig einzuschätzen. Vor aller Einzeluntersuchung ist jedoch zu bedenken, wie gegenüber der Musik des 16. Jahrhunderts die Stellung 1. eines gleichzeitigen Theoretikers, 2. die unsrige beschaffen ist: ersterer kennt die Musik jener Zeit, wie auch sein Urteil über sie lauten mag, „aus erster Hand“, unsere Beschäftigung fußt hingegen auf



der „Renaissance“ dieser Kunst; hiermit aber ist ausgesagt, daß keine unmittelbare oder doch ungeprüfte Tradition mehr uns selbst, unsere Hörweise und musikalische Bildung mit der des 16. Jahrhunderts verbindet. Schon die Bezeichnung „alte Musik“ und das Lob ihrer „Reinheit“ setzt diese Kunst in einen erst „a parte post“ konstruierten Zusammenhang: das wiedererweckte „tönende Factum“ erscheint Vergleichen ausgesetzt, in Entwicklungsreihen eingeordnet und mit Maßstäben gemessen, die, weil zur Entstehungszeit des Werkes weder vorhanden noch absehbar oder gar gewollt, uns den Zugang zu seinem ursprünglichen Sinn erschweren, wenn nicht gar verwehren können. Gerade das Wissen von musikhistorischen „Entwicklungen“ späterer Zeit versetzt uns, dem musikhörenden und über Musik schreibenden Zeitgenossen der niederländischen Musiker gegenüber, in nachteilige Lage. Wir müssen deshalb, suchen wir die Bedeutung musiktheoretischer Aussagen für die Musik jener Zeit zu erkennen, erst auf sie hören; in jedem Falle obliegt die Mühe uns, dem Theoretiker Irrtum oder „Antiquiertheit“ seiner Aussage nachzuweisen, nicht ihm, sich vor uns zu rechtfertigen.

Stellen wir nun im konkreten Fall die Frage nach der Bedeutung musiktheoretischer Aussagen des 16. Jahrhunderts für die gleichzeitige Musik, so bieten sich als nächstliegende Kriterien dieser Untersuchung 1. der Stoff, 2. der Autor, 3. das Beispiel-Repertoire musiktheoretischer Werke an.

1. Bezüglich des Stoffes wäre zu fragen, ob es sich lediglich um spekulative *musica theoria* handelt, oder ob das Werk zum richtigen Singen, Beurteilen und Komponieren von Musik anleiten soll.

2. Bezüglich des Autors: ist er Musiker von Beruf, womöglich Komponist, hat er das zur Ausführung von Musik nötige Wissen ex officio zu vermitteln oder ist er „Außenseiter“, der sich erst von anderen Disziplinen her auch der Musik nähert? Die „Personalunion“ von Theoretiker und Komponist ist im 16. Jahrhundert nicht selten (Gafurius, Galliculus, Zarlino, Vicentino, Pontio, Constanzo Porta, Orazio Vecchi, Calvisius, Dreßler); am Ende des Jahrhunderts definiert Zacconi seinen Begriff *Theorico*, schon fest eingebürgertem Sprachgebrauche nachgebend, als „*quel compositore, che discorre sopra le regole Musicali*“ bzw. „*colui che ha la scienza del comporre*“<sup>1</sup>. Finden wir bei Theoretikern dieser Art Aussagen über spezielle Requisiten der Komposition (wie z. B. „*fundamenta*“ der Imitationsmotive, Gebrauch der Kadenzen, Erkennung der Tonart) oder der Ausführung (Modifikationen von Tempo und Dynamik entsprechend dem Affekt der Worte<sup>2</sup>), so ist diesen ein hoher Erkenntniswert, zumindest für die Kunst jener „Schule“, der sie entstammen, nicht abzusprechen. In engem Bezug zur Praxis steht auch der Inhalt jener besonders aus Deutschland überlieferten Elementarlehren der Musik: umfaßt er doch jenen Fundus von Kenntnissen, der (wie Hermann Finck z. B. für die *Modi* der *musica choralis* aussagt) schon „*mittelmäßig Gebildeten*“ bekannt war. — Als „Außenseiter“ zu betrachten sind hingegen Theoretiker wie Glarean, Mei oder Andreas Papius: Gelehrte, die kein mit Ausübung von Musik oder mit der Unterweisung hierin verbundenes Amt bekleideten, sondern ausgehend vom Studium antiker Autoren sich den Fragen „moderner“ Musik und Musiktheorie zuwandten. Dieser Ansatz führt sie zur Kritik und zu Vorschlägen von Reformen in (vermeintlich) „antikem“ Sinne, er läßt ihre Theorien originell und „interessanter“ erscheinen, führt den Leser jedoch in Gefahr, die Macht und Berechtigung der gerade von den bekämpften *cantores* vertretenen echten Tradition zu verkennen und den Einfluß solcher Reformen schon im Augenblick ihres Auftretens zu überschätzen. (Man bedenke nur, welchem Widerstand die Glareanische Ton-

<sup>1</sup> *Prattica di musica*, <sup>2</sup> Venedig 1596, I, 3.

<sup>2</sup> Vicentino (siehe W. Dürr in *Mf* 14, 1961, 448); weitere Zeugnisse dieser Art belegen Schluß-Ritardando (Cochlaeus; s. C. Dahlhaus in *Musik und Kirche* 29, 1959, 123), Hervorhebung der Imitationseinsätze (Hermann Finck, Schneegaß, zit. *Mf* 11, 1958, 99), längeres Aushalten des Schlußtones im Baß (Hermann Finck; desgleichen Johannes Praetorius, 1629).



artenlehre bis zum Ende des 16. Jahrhunderts begegnet ist, wie z. B. aus Werken von Jacobus de Kerle, Lasso und dessen Schülern Lechner und Hoyoul hervorgeht.)

3. Auch im Hinblick auf das Repertoire praktischer Beispiele lassen sich „professionelle“ Musiktheoretiker und „Außenseiter“ deutlich unterscheiden: Betrachten wir z. B. die von Pietro Aron (1525), Hermann Finck (1556), Zarlino (1558), Dreßler (1561, 1563), Pontio (1588), Calvisius und Burmeister (beide um 1600) als „*exempla*“ der Kirchentöne gegebenen Kataloge von Werken, so sehen wir diese Autoren bemüht, den Kreis der Beispiele jeweils bis zu ihrer Gegenwart, ja bis zu ihrem eigenen kompositorischen Schaffen auszudehnen: Fincks *Exempla* sind Drucken der Jahre 1547–1554 entnommen, Zarlino bezieht sich größtenteils auf Motetten und Madrigale von Willaerts erst 1559 veröffentlichter *Musica Nova*, Dreßler hat, sieben Jahre nach Erscheinen des *Antwerpener Motettenbuches*, wohl als erster Theoretiker von Lasso Notiz genommen, seinen Stil treffend charakterisiert und zur Nachahmung empfohlen; dies in einem Land, in dem sich selbst anderthalb Jahrzehnte später die durch Lassos Schüler Lechner weiter tradierte „neue“ Kunst noch keiner allgemeinen Zustimmung erfreute<sup>3</sup>. — Auch Glarean entnimmt seine Beispiele mehrstimmiger Musik einem bis zur Entstehungszeit des Dodekachordons (ca. 1519–1539) reichenden Repertoire; problematisch ist der Bezug seiner *Exempla* zur Praxis jedoch dadurch, daß Glarean sie teils erst ad hoc muß komponieren lassen (Lydius und Hypolydius), teils nur mit der Bemerkung einführen kann, die wirkliche Beschaffenheit dieser Musik sei selbst ihren Komponisten nicht bekannt gewesen (I. c., III, 20, über den Hypoaeolius). Die musikalische Praxis wird in diesen Fällen durch die theoretische Forderung erst geschaffen bzw. so offenkundig (wenn auch bona fide) nur zum „Beweis“ einer persönlichen Lehrmeinung gebraucht, daß der um Verständnis des ursprünglichen Sinnes bemühte Historiker geradezu verpflichtet ist, zumindest bei aller vor Erscheinen des Traktates komponierten Musik diesen Argumentationen nicht zu folgen.

Das Verhältnis von Musiktheorie und Musikpraxis des 16. Jahrhunderts ist also nicht auf einen Nenner zu bringen: handwerkliche, an Beispielen „probater Autoren“ orientierte Anweisung existiert neben gelehrt-reformerischen Theorien, die, außerhalb des Kreises professioneller Musiker erwachsen, erst allmählich bei diesen Eingang finden. Eine grundsätzliche Skepsis gegenüber musiktheoretischen Aussagen wäre jedoch nicht gerechtfertigt; von unschätzbarem Wert für unsere Erkenntnis der Musik jener Zeit sind vielmehr die zahlreichen Schriften jener Autoren, die als Komponisten oder Lehrer tätigen Anteil am Musikleben des 16. Jahrhunderts genommen haben. Durch ihre *praecepta* in Begriffs- und Vorstellungswelt eines Musikers jener Zeit wieder eingeführt, mit den Regeln der Komposition und den Maßstäben ihrer Beurteilung wiederum vertraut gemacht, werden wir nicht nur imstande sein, die Anwendung dieser Vorschriften an Musikwerken und gelegentlichen Aussagen ihrer Schöpfer (wie z. B. Senfls *Lust hab' ich ghabt zur Musica*) zu prüfen, sondern nun auch exakt nachzuweisen, worin die Praxis eventuell, verglichen mit beiläufigen Notizen der Theorie, summarischen Hinweisen auf *usus* und *exempla*, oder indem sie dem Gebot der Musiklehre stillschweigend auch die Erlaubnis zur Übertretung „*ratione verborum*“ entnimmt, einer systematischen Erfassung ihres Tuns voraneilt. Hüten wir uns also, von vorgefaßten Begriffen wie dem des „Originalgenies“ und seines „natürlichen“ Gegners, des lebensfremden Theoretiker-Pedanten, oder von der Gleichsetzung unseres Musikempfindens mit dem allezeit Gültigen, unseres Eindrucks mit der Wesenheit des Werkes ausgehend, die Musik einer Zeit zu beurteilen, deren Musikanschauung, musikalische Bildung und künstlerischer Ge-

<sup>3</sup> Siehe das an Lechner gerichtete und dem Druck von dessen Magnificat-Kompositionen (1578) vorgestellte zweite Epigramm des Melissus Schedius (wiedergegeben in Bd. 4 der GA von Lechners Werken).



schmack so sehr von den uns geläufigen Normen abweicht. Unterziehen wir uns vielmehr der Mühe, die musikalische „Grammatik“ des 16. Jahrhunderts nach der Methode jener Zeit wieder zu erlernen: und wir werden, wenn auch nicht mehr zum „originalen“ Erlebnis, so doch zur Erkenntnis dessen gelangen, was vom „gelehrten“ Komponisten in Tönen „geredet“, vom gebildeten Hörer aus ihr verstanden wurde.

RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS / MAINZ-GRAZ

### Heinrich Saess und seine „Musica plana atque mensurabilis“

Auf die weittragende Bedeutung der *Musica* von 1490 des Adam von Fulda für die humanistischen Musiklehren auf deutschsprachigem Boden während des 16. Jh. ist in den letzten Jahrzehnten mehrfach hingewiesen worden<sup>1</sup>. Inwieweit Adams Person in Verbindung mit der Stadt Fulda steht, bedarf noch weiterer Klärung<sup>2</sup>. Um so mehr Beachtung verdient daher ein in der Literatur noch nicht gewürdigter Traktat<sup>3</sup> aus der Feder eines gewissen Heinrich Saess, der sich in seiner Schrift als „Fuldanus“ bezeichnet, ohne daß sich vorläufig nähere biographische Einzelheiten anführen ließen. Sein Name fehlt im MGG-Artikel *Fulda* und EitnerQ<sup>4</sup> beschränkt sich auf den Nachweis zweier Exemplare (Salzburg, Studienbibl.; Bibl. Wagener). — Die Abhandlung umfaßt 22 Blätter, denen Druckortvermerk, Erscheinungsjahr und Druckermarken fehlen. Doch gestatten äußere und innere Kriterien eine annähernde Fixierung der Entstehungszeit. Das Salzburger Exemplar ist drei anderen Drucken<sup>5</sup> von 1502, 1514 und 1515 angebunden; ferner weist das Schriftbild noch zahlreiche Abkürzungen auf. Neben allgemein gehaltenen, von Philosophen und Kirchenvätern übernommenen Zitaten führt Saess in bezug auf musiktheoretische Probleme namentlich Boethius, Marchettus von Padua, Georgius Anselmi, F. Gafur sowie B. Prasberg an. Saess muß dessen *Clarissima planae atque choralis musicae interpretatio* (Basel 1501) gekannt haben, was aus wörtlichen Entlehnungen hervorgeht. Dem Traktat ist ein *Hexastichon ad lectorem* von Johannes Saxonius († 1561) vorangestellt, der sich erst ab Beginn der 30er Jahre eines Ansehens als Humanist und Lehrer erfreuen konnte. Daher bestand kaum Anlaß, ihn vor diesem Zeitpunkt als Autorität anzuführen, so daß der Traktat aller Wahrscheinlichkeit nach im 2. Viertel des 16. Jh. entstanden sein dürfte. Als einzigen Komponisten nennt der Autor im Zusammenhang mit der Verwendung von Ligaturen im *tempus imperfectum* einen gewissen Johannes Salice. Auch hier bleibt vorläufig ungewiß, ob dieser mit jenem belgischen Geistlichen Gerardus à Salice identisch oder verwandt ist, den H. Glareans *Dodecachordon* in anderem Zusammenhang<sup>6</sup> erwähnt. — Inhalt und Aufbau des Traktats bestätigen die vermutete Entstehungszeit. Ein

<sup>1</sup> Vgl. u. a. H. Abert, *Die Musikanschauung d. MA u. ihre Grundlagen*, Halle 1905; G. Pietzsch, *Die Klassifikation d. Musik v. Boethius bis Ugo da Orvieto*, Halle 1929; E. Th. Ferand, „Sodaine and unexpected“ music in the Renaissance, in MQ 1951, 10–27; H. Hüschen, Art. *Ars musica* und *Musik* in MGG und dessen Habil.-Arbeit *Untersuchungen z. d. Textkonkordanzen im Musikschritztum d. MA*. (im Druck).

<sup>2</sup> W. Lewalter, Art. *Fulda*, MGG IV, 1132.

<sup>3</sup> Der Titel des Traktats lautet: *Musica plana atque mensurabilis una cum nonnullis solmisationis regulis certissimis insertis summa diligentia compendiose exarata*. — Eine vollst. Textedition nebst Erläuterungen bereitet die Verf. für KmjB 1964 vor.

<sup>4</sup> EitnerQ VIII, 383.

<sup>5</sup> Zwei Abb. haben theologischen, die dritte literaturgeschichtl. Inhalt.

<sup>6</sup> Vgl. Ausg. v. 1547, lib. III/15, S. 282: *De hypolydio* u. EitnerQ IV, 203.